VISIT…

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

В. Г. КАРЦОВНИК

HYMNOLOGICA I. ТРОПЫ ВХОДНЫХ АНТИФОНОВ В ИСТОРИИ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОГО СРЕДНЕВЕКОВОГО ХОРАЛА

I

Предварительные замечания. Певческая лирика латинского Средневековья — источник и глубинная основа западноевропейской музыкальной традиции. Понимая под певческой лирикой большинство жанров средневекового (преимущественно монодийного) хорала [1], хотелось бы подчеркнуть его неоднородность. Корпус хоральных песнопений складывался веками. Древнейшая, устная стадия в его истории относится к области преданий, а изобилие сохранившихся в рукописях образцов почти не имеет аналогий в музыке последующих эпох. Наиболее распространенным пластом литургической монодии Запада является, как известно, григорианский хорал — песнопения Римской литургии, которая выделилась из семейства древних латинских обрядов — амвросианского, галликанского, беневентанского, мозарабского и других, и стала основным обрядом западного мира [2]. Тексты григорианских песнопений впервые встречаются в нескольких певческих (ненотированных) рукописях VIII—IX вв. С конца IX столетия они записываются при помощи невменной нотации, а X век становится временем постепенного перехода хорала в область полуписьменной, а затем и в полной мере письменной традиции [3]. IX—X столетия отмечены значительным расширением хорального репертуара; появляются новые композиции в традиционных жанрах; происходит оформление новых певческих жанров и форм. Среди них памятники гимнографического цикла — тропы, прозы (секвенции) и прозулы, версусы, гимны. Происхождение последнего из этих жанров восходит к патристической эпохе [4]. Тропы, прозы, некоторые другие жанры относятся к собственно средневековому вкладу в хоральную традицию. Период распространения тропов в рукописном предании — X—начало XIII столетия. Позднее большая часть репертуара из практики исчезает (среди исключений — тропы к Kyrie, Gloria и другим частям Ординария григорианской мессы), оставшись принадлежностью раннесредневековой литургии и ее неповторимого мира.

Положение гимнографических элементов в хоральном репертуаре требует дополнительных пояснений. Григорианский хорал в аспекте поэтической основы представляет собой *псалмодию* (греч. psalmōdia), поскольку большая часть его текстов заимствована (буквально или в несколько измененном виде) из Книги Псалмов или других книг Библии [5]. *Гимнография* (греч. hymnografia) — результат свободного (в определенной мере) поэтико-музыкального творчества, опирающегося как на библейскую традицию, так и на поэтическое наследие античного мира [6]. В традиционной медиевистике бытовал некогда взгляд на гимнографию раннего Средневековья как на «eine Reaktion des Volkgesanges gegen die hohe Kunst der Kirche» [7] — фольклорную альтернативу тщательно выверенному и унифицированному хоральному искусству. Отсюда распространенная в начале XX в. и оставившая печальный след (в т. ч. и в отечественном музыкознании) концепция «разложения» григорианского хорала, якобы наступившего в результате вторжения в него «тропов и секвенций». Сейчас ясно, что хорал никогда не был явлением однородным в стилистическом отношении. Он изначально впитал в себя интонации фольклора многих народов Европы и Азии. Процесс этот проходил непрерывно на всем протяжении Средних Веков, и появление в кругу хоральных жанров тропов — всего лишь один из этапов взаимодействия хорала с фольклорными традициями. Именно поэтому не может быть серьезных оснований для ценностного противопоставления псалмодии и гимнографии, тропов и григорианских антифонов, секвенций и аллилуй, тем более что хоральная традиция продолжала развиваться несколько столетий и после появления тропов в литургическом обиходе.

Основная тема данного очерка — соотношение входных антифонов (introitus) григорианской мессы и тропов к этим песнопениям на уровнях мелоса, формы и художественного целого. Проблема эта многогранна, она принадлежит к числу самых актуальных вопросов медиевистики и постоянно обсуждается в текущей литературе [8]. Рамки очерка позволяют ограничиться лишь введением в круг вопросов, возникающих в связи с тропами входных антифонов. Тропы интроитов — наиболее распространенная группа песнопений этого типа, среди которых также тропы к офферториям, коммунио и другим песнопениям псалмодического круга. Хотя тропы входных антифонов — всего лишь один из жанров латинской гимнографии, это первый достоверно наблюдаемый взлет западноевропейского композиторского профессионализма. Здесь как нигде обнаруживает себя принцип e pluribus unum — единое из многого, столь показательный для музыкальной поэтики Средневековья.

Троп и антифон. То, что интроиты тропировались особенно часто, объясняется исключительной ролью входного песнопения в раннесредневековой мессе. Интроит, открывавший литургическое действо, сопровождал передвижение клириков по пространству собора в направлении алтаря и сразу же определял тему праздничной литургии. Мелодия антифона членилась на краткие строфы, между которыми исполнялись строфы тропа. Если антифон

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

пелся хором или группой певцов, то троп исполнялся сольно. Чтобы понять принципы включения тропов во входное песнопение, следует обратиться к форме самого интроита. Структура, обычная для X—XIII вв., но сохранившаяся и позже, может быть выражена как

A V A D A,

где A — антифон, V — стих псалма (versus), D — доксология (=славословие), причем стих и доксология исполняются на стандартную формулу григорианского модуса. Однако известна и более архаическая форма интроита. Она описывается в обрядниках (Ordines), литургических книгах VII—VIII вв., которые детально фиксируют одну из древнейших форм Римской мессы [9]. Не останавливаясь на чисто ритуальных деталях (они суммированы, в частности, В. Апелем [10]), отмечу, что форма интроита здесь может быть выражена как

$A\ V_1\ A\ D_1\ A\ D_2\ A\ V_2\ A,$

где V_1 и V_2 — разные стихи псалмов, а D_1 и D_2 — две различных части доксологического возгласа (D_1 — «Слава Отцу и Сыну и Святому Духу», а D_2 — «Как было в начале и ныне и присно и во веки веков. Аминь»; в интроитах позднейшего времени обе части исполняются подряд). Дробная сегментация песнопения позволяла членить его на еще более мелкие сегменты и облегчала возможность появления между ними тропов. Тропированию подвергались и антифон, и стих псалма, и доксология, однако как именно распределялись элементы тропа в интроите в целом, не всегда ясно. В дальнейшем речь будет идти лишь о тропировании собственно антифона (A).

В примере 1 приведен пасхальный интроит с сопровождающими его тропами [11]. С точки зрения поэтического содержания, задача тропа — актуализация древнего псалмодического текста. Стихи интроита без строф тропа могут быть интерпретированы следующим образом: (римские цифры обозначают разделы примера 1):

(II) *Я пробудился,*
(IV) *и доныне я с Тобою, аллилуйя.*
(VI) *Ты возложил на меня Руку Свою, аллилуйя.*
(VIII) *Дивно*
(X) *ведение Твое,*
(XII) *аллилуйя, аллилуйя.*

В таком виде интроит мог исполняться во время будничных месс пасхального периода. Однако на литургии, совершавшейся непосредственно в день Пасхи, в него вводились тропы, и текст становился более развернутым:

(I) Веселитесь и ликуйте,
ибо воскрес Господь, аллилуйя.
Возрадуйтесь о Нем, восклицая: эйя,
(II) *Я пробудился.*
(III) Покуда не восстанет Господь на суд,
(IV) *доныне я с Тобою, аллилуйя.*

(V) Задрожала земля, ибо Христос воскрес:
(VI) *Ты возложил на Меня руку Свою, аллилуйя.*
(VII) Сильно потряслась земля,
сошел с небес ангел Господень
(VIII) *дивный.*
(IX) Как мертвецы были стражи,
(X) *по ведению Твоему,*
(XI) страха ради пред ангелом.
(XII) *Аллилуйя, аллилуйя.*

Антифон восходит к тексту Псалма 138, точнее его XVII, V и VI стихам, хотя библейский текст здесь несколько переработан. Псалом представляет собой обращение псалмопевца (по преданию — царя Давида) к Богу, и текст не связан непосредственными узами с темой воскресения из мертвых. Однако в христианской традиции содержание псалмов насыщалось дополнительными значениями, и слова, относившиеся к Давиду, часто переосмысливались применительно к Христу. Троп подчеркивает новое, христологическое содержание пасхального песнопения и вводит тему духовного пробуждения личности в мир литургии, отмеченный космическим переживанием евангельских событий.

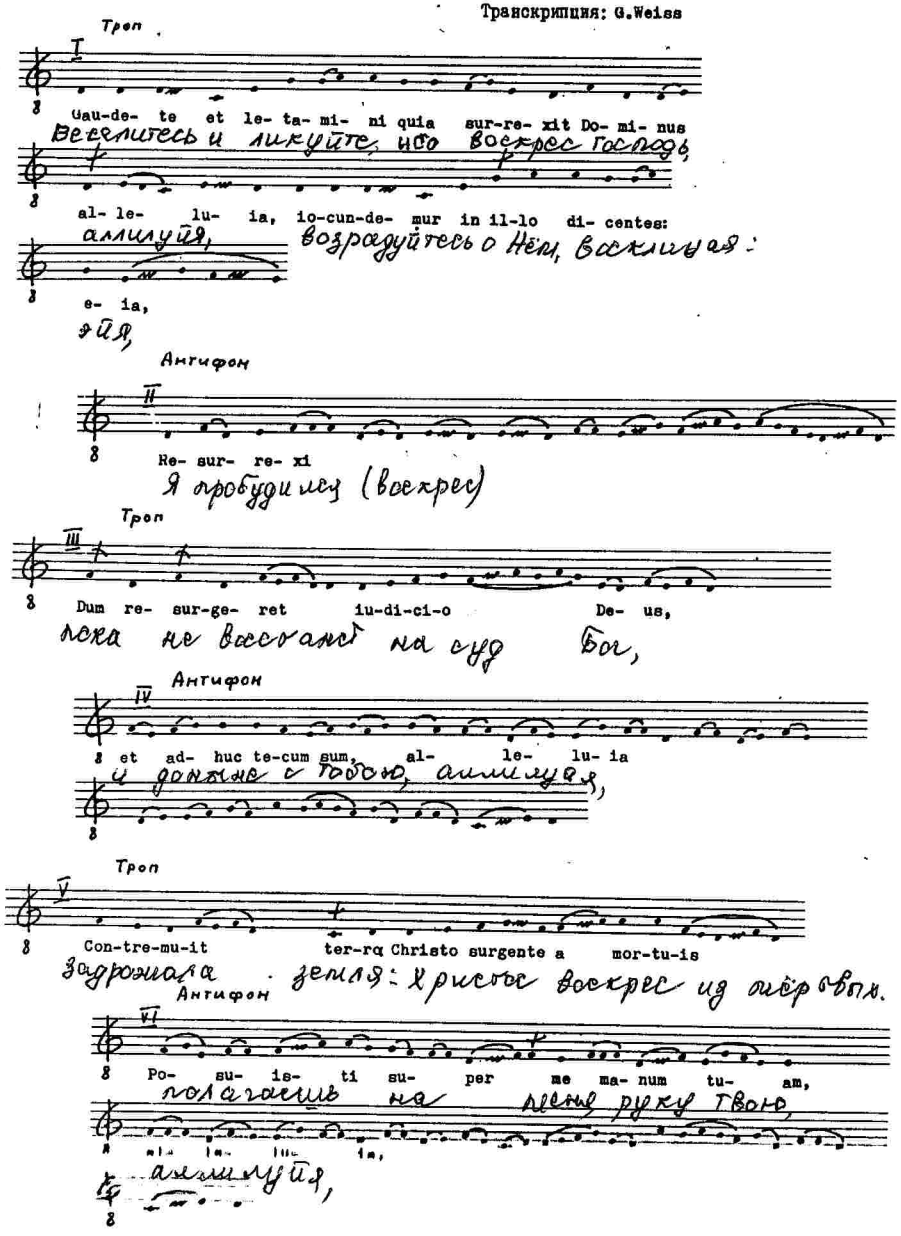
Таким образом, тропирование — это определенное соотношение нового и традиционного, диалог средневекового гимнографа с канонической псалмодией. Диалог этот протекал, разумеется, не только в сфере литургической поэзии. Для истории тропа как жанра крайне существенно соотношение его мелоса с григорианской мелодической традицией, причем история медиевистики XIX—XX столетий знает разные подходы к изучению словесного и музыкального аспектов этого жанра, как и разные ответы на вопрос, что такое троп и каковы его исторические корни.

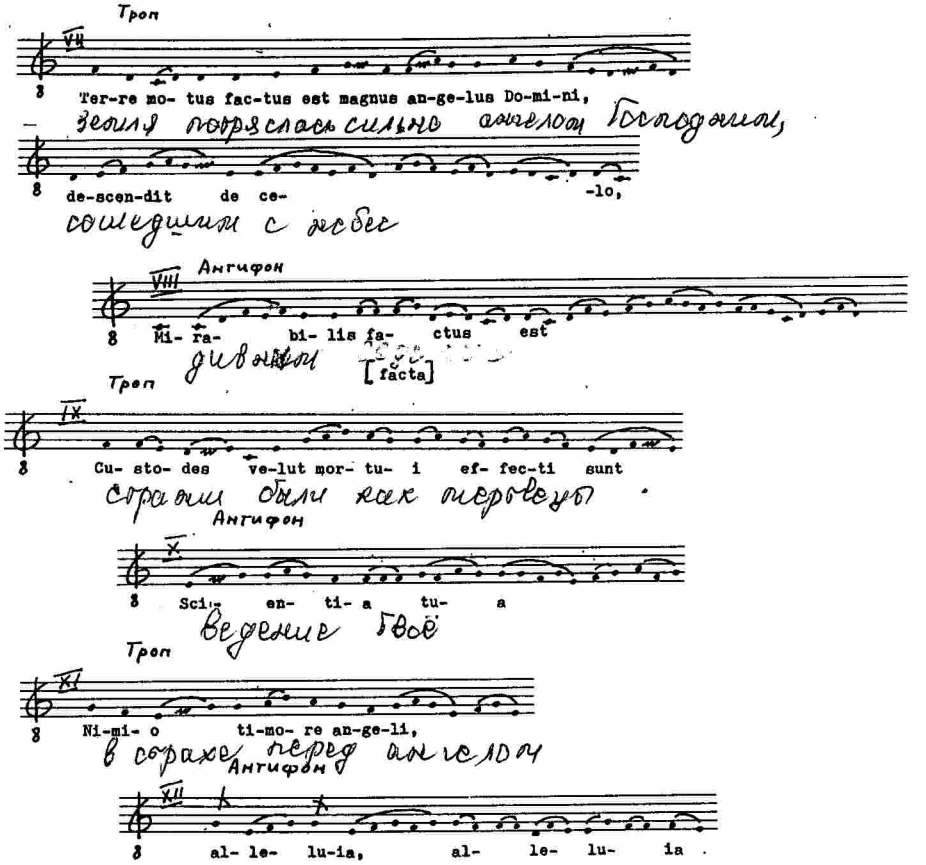
Об определении жанра. Определение тропа сопряжено с целым рядом трудностей, среди которых, в частности, пестрота и ненормативность словоупотребления в рубриках литургических рукописей, где одно и то же явление сопровождалось подчас десятками различных обозначений [12]. В медиевистике XIX столетия, преимущественно в работах филологов [13], термин «троп» стал применяться в качестве обобщающего определения всех гимнографических инноваций раннего Средневековья.

В 80-е гг. прошлого века, открывая первую в истории монографию, специально посвященную тропированию, Л. Готье определил предмет исследования следующим образом: троп — «интерполяция в литургический текст... вставка нового и не освященного авторитетом текста в текст канонический и аутентичный» [14]. Несколько более развернуто определение, предложенное К. Блюме при издании монументальной антологии гимнографической поэзии: «троп — интерполяция или сквозная интерполяция (Durchinterpolation), т. е. вступления, вставки и дополнения, предназначенные для украшения литургического текста» [15]. Оба определения типичны для филологических исследований XIX столетия, с их четким разграничением «аутентичного» и «неаутен-

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Пример I. Тропы аквитанской традиции к интроиту "Resurrexi". (Пс. 138)
Транскрипция: G.Weiss





тичного» в традиции античных и средневековых памятников. В настоящее время позиция многих специалистов по изданию литургических текстов предстает совершенно иной — любой литургический текст считается «аутентичным» в полной мере, поскольку отражает конкретную богослужебную практику определенного литургического центра [16]. Однако здесь важно несколько иное — благодаря характерному для традиционной филологии подходу долгое время не учитывалась музыкальная специфика гимнографии в целом и тропов в частности. П. Вагнер, в классическом «Введении в григорианский хорал» определивший тропы как «вступления, вставки или заключения к литургическим песнопениям» [17], имел в виду лишь тропы с поэтическими текстами. Из круга явлений, принадлежащих к этому жанру, были исключены мелодические интерполяции без слов, которые, как будет показано далее, играют в хорале роль аналогичную тропам и в известной мере предшествуют им исторически. К этой проблеме особое внимание привлек Ж. Хандшин, рассматривавший (!)

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

тропы как результат подтекстовки мелодических интерполяций в традиционном хорале [18]. Идеи Хандшина получили развитие, в частности, в работах Б. Штебляйна, который описывал историю ранней гимнографической лирики как смену различных принципов подтекстовки хоральной мелизматики [19]. В более поздних публикациях жанровый феномен тропа рассматривается более широко. В классификацию, разработанную скандинавскими исследователями и применяющуюся при издании монументального «Корпуса тропов» [20], вошли как песнопения-подтекстовки, так и тропы, текст и напев которых обладают самостоятельным статусом. Классификация «Корпуса тропов» включает три основных разновидности тропов [21]:

логогенные тропы — сочинение текста предшествует сочинению мелодии [22];

мелогенные тропы — текст сочиняется к уже бытующей мелодии [23];

мелоформные тропы — мелодические (без слов) интерполяции к традиционным песнопениям.

Несмотря на логическую безупречность этой классификации, она не может исчерпать все способы взаимодействия григорианской основы и внедренных в нее интерполяций — настолько многообразными были они в хоральном искусстве Средневековья. Примечательно также то, что все без исключения интерполяции занесены в разряд тропов. Это особенность не столько самой скандинавской классификации, сколько традиционной медиевистики вообще[24], причем данный подход не раз подвергался критике в литературе последних десятилетий.

Едва ли не первым с радикальным пересмотром традиционных воззрений выступил в начале 60-х гг. П. Эванс [25], рассматривавший тропы с текстом и мелодические тропы как разные и независимые способы дополнения канонического хорала. В более поздней работе, монографии о тропах южнофранцузских рукописей [26], Эванс разграничивает тропы — поэтические композиции с собственными мелодиями и прозулы — подтекстовки традиционных юбиляций, настаивая при этом на верности традиционной средневековой терминологии [27]. Однако еще до выхода книги Эванса решительной переоценке традиционные концепции подверглись в статье Р. Крокера «Гипотеза тропирования» [28], где тенденция к использованию исключительно средневековой терминологии достигает апогея. В качестве определения тропа Крокер приводит высказывание Дуранда, епископа Мендского (XIII в.), одного из известнейших литургистов Средневековья: «*Троп — вид стиха* (versus), *который поется по большим праздникам, например, на Рождество, как вступление, а затем как продолжение интроита*» [29]. В классических работах эта характеристика считалась слишком узкой [30]; Крокер же рассматривает ее как едва ли не единственно приемлемую, отказывая, к примеру, в праве именоваться тропами интерполяциям к Gloria (в рукописях довольно частно определяются как laudes [31]) и некоторым другим песнопениям.

Как соотносятся между собой попытки обобщить гимнографические инновации Средних Веков одним термином «троп» со стремлением соблюсти верность собственно средневековому узусу? Прежде всего, ни один из названных подходов не может быть исчерпывающим. Многообразие и ненормативность средневековой терминологии не всегда позволяет пользоваться ею при построении музыкально-теоретических обобщений. С другой стороны, классификация «Корпуса тропов» неаутентична и является плодом сугубо современной научной традиции. Но основное различие двух подходов — в принципиально разных исследовательских задачах. Скандинавская классификация незаменима при отборе текстов для фундаментального (в идеальном виде — полного) свода раннесредневековой литургической поэзии. Но обращаясь к конкретной рукописи, к песнопениям определенного региона, наконец, к одному из жанров гимнографии, нельзя миновать того богатства смысловых нюансов, которое сохраняет каждая рукопись средневековой эпохи и терминология ее рубрик.

В данной работе в качестве определения жанра используется характеристика Дуранда, и тропами считаются песнопения, *наделенные собственной оригинальной мелодией,* независимо оттого, снабжены ли они текстами или нет. *Прозулы,* по терминологии «Корпуса тропов» — мелогенные тропы, должны рассматриваться отдельно.

Региональные традиции. Классическая музыкальная медиевистика ранее изучала искусство тропирования на материале рукописного наследия преимущественно трех музыкальных центров — аббатства св. Галла (Санкт-Галлен) в Швейцарии, аббатства св. Марциала (Сен-Марсьель) в Лиможе (Аквитания) и кафедрального собора в Уинчестере (Южная Англия). Особое внимание уделялось при этом лиможскому центру [32]. Французский Юг, точнее, аквитано-провансальский ареал [33] в европейской музыкальной истории занимает исключительно важное место [34]. Особую роль сыграла аквитанская культура в истории нотной письменности: невменная нотация этого ареала, границы которого простирались от испано-мавританской границы на Юго-Западе до альпийских предгорий на Востоке, едва ли не изначально простейшими точечными обозначениями фиксировала высотный аспект мелоса. Именно она находится у истоков истории современного нотного письма. Аквитанские знаки легко транскрибируются при помощи современной нотации, и не случайно, что аквитанские тропы к входным антифонам сегодня наиболее полно изданы [35] и хорошо изучены.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Результатом усиленного внимания нескольких поколений ученых к южнофранцузской гимнографии было невольное отождествление творчества сен-марсьельской школы с искусством тропирования как таковым. Санкт-Галлену отводилось почетное место в истории тропа как музыкального жанра — напомню, что здесь работал бенедиктинец Туотилон (ум. в 915 г.), которому приписывается несколько ранних композиций этого рода; но исследование санкт-галленской традиции, начавшееся еще в XIX в.[36], никогда не было особенно интенсивным. Одна из причин — невозможность прочтения южногерманской невменной нотации исходя из нее самой[37], что не позволяет получить достаточно полную картину традиции. Гимнографическое наследие Уинчестера, сохранившееся в крайне ограниченном числе рукописей, пользовалось еще меньшим вниманием[38], а ряд других школ и вовсе оказался за пределами исследовательской работы.

Тем не менее изыскания последних лет все более и более выявляют множественность традиций тропирования, которое было распространено на латинском Западе повсеместно. Еще в 1961 г. П. Эванс подчеркивал, что «Санкт-Галлен — это не Сен-Марсьель, и ни один монастырь не является всей средневековой Европой»[39]. Коренное различие певческих репертуаров аквитанского и швейцарского центров привело Эванса к выводу о невозможности возникновения жанра тропа в каком-либо одном определенном месте. В более поздних работах европейских и американских исследователей постепенно стали раскрываться все новые и новые грани в региональном творчестве средневекового мира. Достаточно взглянуть на помещенную в «Корпусе тропов» карту[40], где определены места возникновения известных ныне рукописных источников, чтобы понять всю сложность новых проблем, стоящих перед музыкознанием: соотношение местного и общеевропейского в латинской литургической лирике, неповторимость форм диалога с традицией в каждом из музыкальных центров средневековой Европы.

В настоящее время можно говорить по крайней мере о семи достаточно самостоятельных группах рукописей, сохранивших определенный локальный репертуар. Помимо певческих книг Аквитании, санкт-галленского ареала и Уинчестера, это рукописи из Нонантолы (Северная Италия), Санкт-Эммерама (Регенсбург), Невера (Центральная Франция) и Беневенто (Южная Италия)[41]. Эти очаги латинского песнетворчества представляют собой лишь пересечение связующих линий, узлы сложнейшей сети культурных взаимосвязей и творческих контактов, которая превращала средневековую Европу в единое многоликое целое. Рукописи разных регионов часто связаны между собой общими текстами, общими мелодиями, наконец, сочетанием того и другого. Решить вопрос о приоритете какой-либо традиции и установить таким образом место, где троп был сочинен, можно лишь сопоставив десятки источников. Исследования в этом направлении ведутся

довольно активно; так, например, А. Э. Планчартом были полностью изданы тексты тропов из Уинчестера и составлены конкордансы к ним, где учтен огромный корпус континентальных источников. В результате был выявлен круг тропов английского происхождения[42]. Аналогичным образом изучаются и другие локальные традиции.

То, что может быть обнаружено на уровне текста, еще ярче проявляет себя на уровне мелодики. В разных регионах бытовали различные напевы к одним и тем же поэтическим композициям. Амплитуда сходства и различия здесь была исключительно широкой — от полного интонационного сходства тропа и антифона, до полного несовпадения их мелоса. Как соотносилось творчество монастырских музыкантов Средневековья с традицией, будет показано далее на примере гимнографического наследия различных очагов раннесредневекового латинского песнетворчества.

II

Мелоформные тропы и тропы-вступления в санкт-галленском ареале. В книжной традиции средневекового мира тропы, как правило, включались в специальные сборники, называемые тропариями (лат. troparium)[43]. Искусство тропирования в Санкт-Галлене и на прилегающих территориях известно преимущественно по шести тропариям Санкт-Галленской монастырской библиотеки и по кодексу Венской Национальной библиотеки № 1609. Венская рукопись неоднократно привлекала к себе внимание исследователей — отчасти благодаря своей древности (датировки колеблются от рубежа IX—X вв. до середины X в.)[44], отчасти благодаря содержанию — песнопения кодекса в большинстве случаев уникальны, а сам характер тропирования имеет не слишком много аналогий в источниках параллельного типа. Тропарий включен в сборник трактатов научного содержания и находится на четырех листах — с четвертого по восьмой[45]. Он состоит из 23 тропов к наиболее значительным праздникам года, литургические рубрики, однако, отсутствуют, и, по справедливому предположению Р. Уикленда, нотированная часть кодекса предназначалась скорее для изучения, чем для непосредственного использования в службе[46]. Тропы к интроитам — это 13 мелодий из 23. Некоторые из них — это мелоформные тропы; в ряде случаев наряду с ними в рукопись вписаны тропы-вступления, песнопения с текстом, краткие и ритмически регулярные. Тропы венской рукописи, за одним исключением[47], не сохранились в позднейших списках, и расшифровка их невозможна. Однако изучение напевов de visu — по невменным знакам — позволяет сделать ряд определенных выводов о возникающей в результате тропирования целостной форме и об общем движении мелоса.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

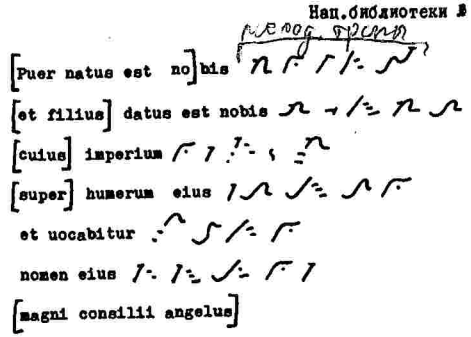
Проанализируем мелоформные тропы к рождественскому интроиту «Puer natus est» — «Младенец рожден». В рукописи канонический текст антифона представлен лишь отдельными слогами (см. пример 2; недостающие части текста антифона заключены в квадратные скобки). Сам же антифон — одно из древнейших и наиболее распространенных григорианских песнопений (см. пример 3; транскрипция выполнена ретроспективным способом по рукописи Санкт-Галленской библиотеки № 339 [48] в сопоставлении с кодексом XII в. ГПБ lat. O v I 6).

Если первые фразы интроита начинаются восходящими интонациями, а в пятом и шестом разделах мелодическая линия опевает один тон, то мелодические тропы уравновешивают это движение: в записи преобладают нисходящие невмы — климакус, прессус и др. Тропы и мелодические фразы интроита примерно равны по пропорциям, и следовательно, введение интерполяций должно было увеличивать длительность канонического напева примерно вдвое. Однако мелодии тропов и интроита не совпадают — об этом говорит различие невменных строк, где нет тождественных графических формул. Несколько иная картина возникает в связи с тропами-вступлениями.

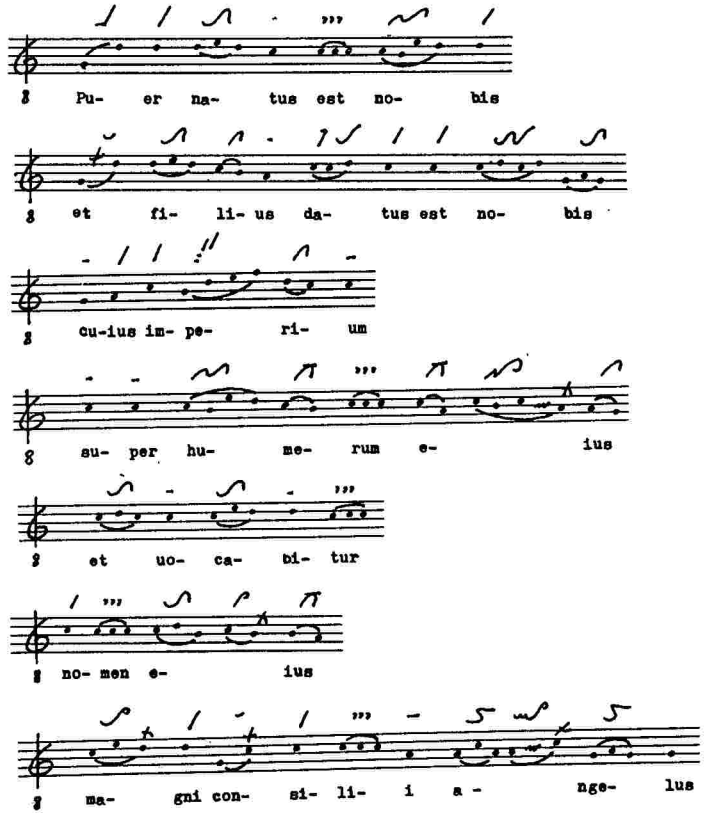
Тропы к празднику св. Стефана включают: 1) краткий троп-вступление; 2) логогенные тропы между строфами антифона; 3) дополняющие их мелоформные тропы (пример 4; в квадратные скобки заключены фрагменты текста и невм антифона, приводимые также по санкт-галленскому кодексу № 339). Троп-вступление «Invice nos» содержит характерную деталь — группа из двух цефаликусов (очень редкая комбинация невм!) и вирги на слове pulsando ( ). Аналогичная невменная формула есть и в антифоне — во второй фразе, на слове aduersum. Совпадает также направление движения в начале тропа ( ) и в первой фразе антифона ( ). Не исключено, что вступительный троп и антифон включали ряд общих мелодических оборотов, что типично для тропов-вступлений, сохранившихся в более поздних источниках [49]. Что же касается логогенных тропов внутри интроита и следующих за ними мелодических интерполяций, то еще Р. Уикленд констатировал тождество мелоса тропов одного и другого вида: каждый мелоформный троп повторяет мелодию предшествующего логогенного. Этот тип тропирования не сохранился ни в одной из рукописей, включающих тропы к интроитам, и является уникальным феноменом. Однако, как и тропы интроита «Puer natus est», они отличаются от канонического напева по своим мелодическим контурам.

Р. Уикленд считал, что соотношение трех типов тропирования в венской рукописи (тропы-вступления, мелодические тропы в сочетании с тропами-вступлениями и группы из мелодических тропов и тропов-интерполяций с текстами) носит хронологический характер [50]. Тропы-вступления, по его мнению, появляются позднее мелодических тропов. Тропы-интерполяции с текстом возника-

Пример 2. Мелоформные тропы к интроиту
" Puer natus " в рукописи Венской
Нац.библиотеки № I609.

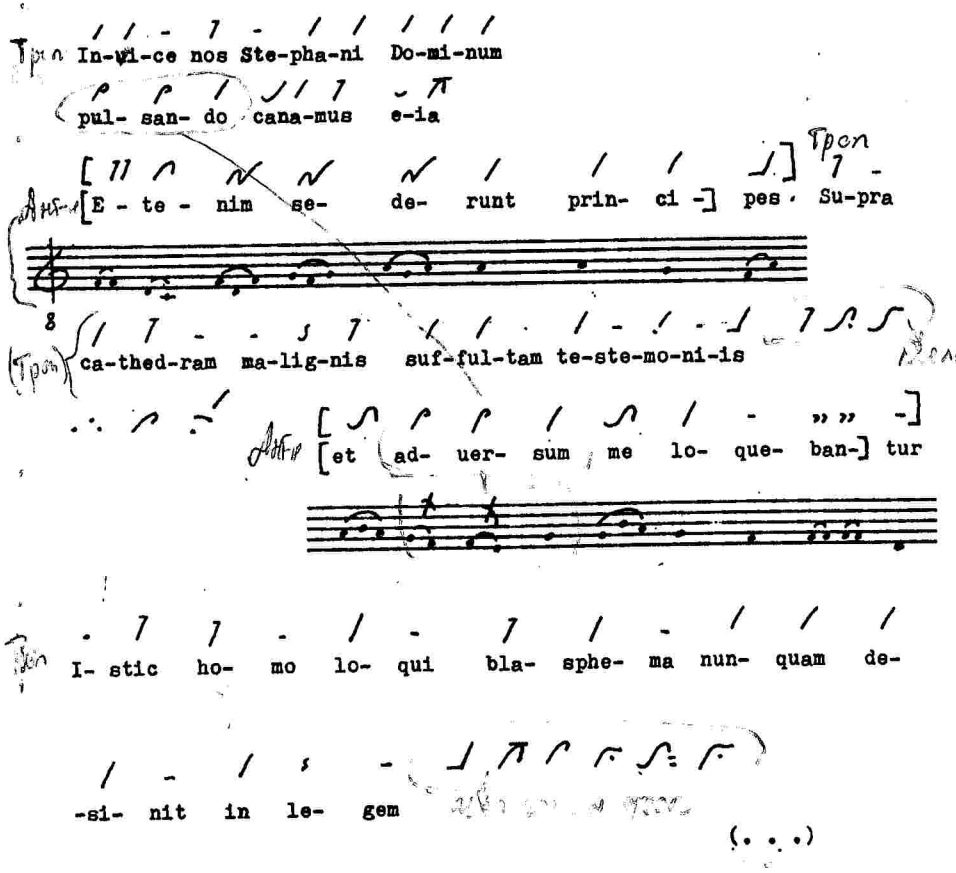


Пример 3. Интроит "Puer natus"
в рукописи Санкт-Галленской монастырской
библиотеки № 339. Транскрипция автора.



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Пример 4. Тропы (рукопись Венской Нац.библиотеки № I609) к интроиту " Etenim sederunt " (рукопись Санкт-Галленской монастырской библиотеки № 339). Транскрипция автора.



ют как подтекстовки мелодических тропов, и именно сочинение текстов к этим мелодиям и послужило толчком к развитию тропа как жанра. Эта теория подверглась в свое время критике Эванса [51], указавшего на сугубо локальный характер использования в интроитах мелодических интерполяций. Эванс считал, что мелодические тропы — более поздняя часть певческого репертуара, чем тропы-вступления. В этом он скорее всего был неправ — хотя бы потому, что практика мелодического тропирования известна в хоральном искусстве с древнейших времен, хотя сохранившиеся свидетельства относятся к другим жанрам литургической монодии [52]. Изучение мелоформных тропов, предпринятое М. Югло [53] на материале всех сохранившихся рукописных источников, принесло некоторые доводы в пользу их первичности по отношению к логогенным тропам-интерполяциям. Тропы-вступления, как представляется, все же должны быть выделены в отдельную группу. В отличие от мелодически независимых от антифона мелоформных тропов [54], вступления интонационно перекликаются с каноническим напевом, что можно наблюдать как в венском тропарии, так и в других источниках. Включение в интроит вступлений с одной стороны и внутренних вставок (как мелоформных, так и логогенных) с другой — *две различных и в какой-то мере независимых тенденции*. Не случайно предположение, возникшее у Г. Хусманна [55], о происхождении вступительных тропов от префаций (лат. praefatio — вступление), речитирующихся перед пением Sanctus и так же, как и тропы, тесно связанных с календарным поводом совершения Мессы. Это, по-видимому, не единственный прообраз вступительных тропов. Помимо чисто литургической функции, они осуществляли также роль чисто музыкальную, основанную на ладовом сходстве с интроитом. Этот аспект тропирования должен быть рассмотрен особо, на материале песнопений, легко транскрибируемых в современную нотацию, где ладовая структура песнопения приобретает более наглядный вид. Как уже говорилось, наиболее легко читаются песнопения из рукописей аквитанской хоральной традиции.

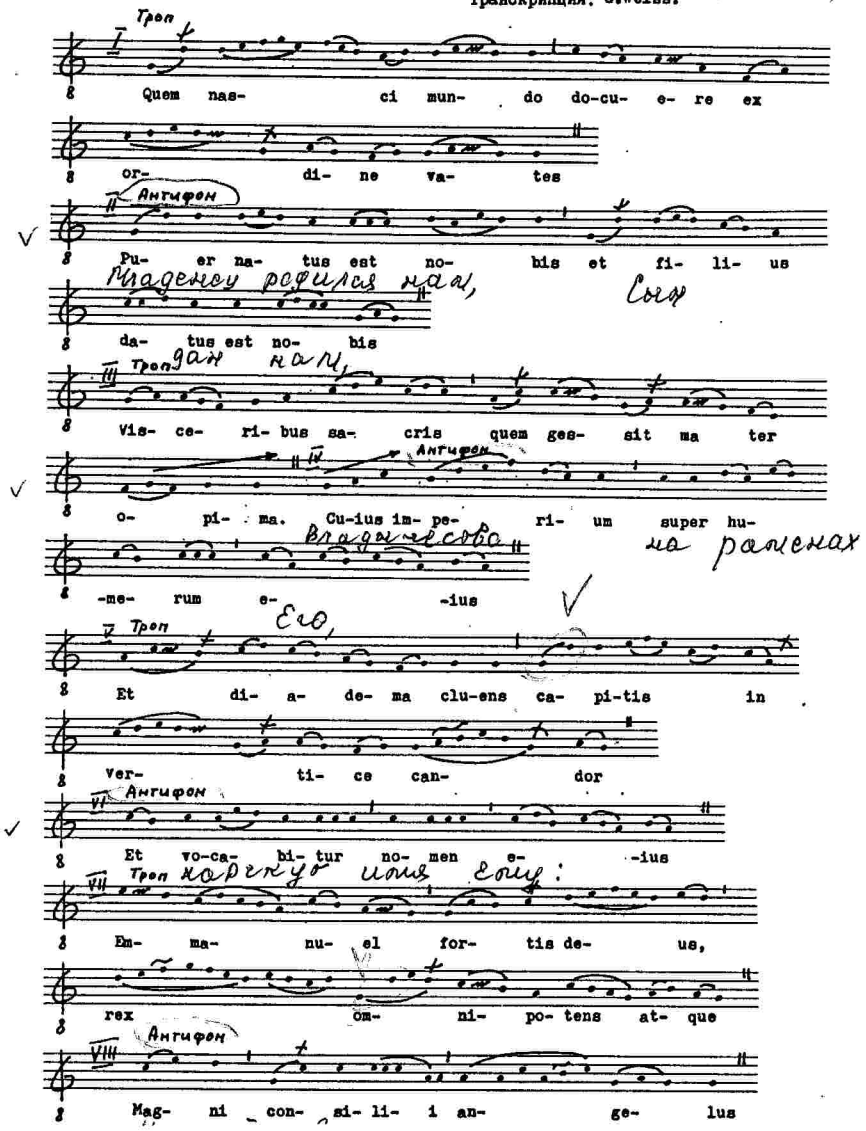
О взаимосвязи тропов и антифонов в аквитанском ареале. Свидетельства о диалоге между григорианской монодией и гимнографическим творчеством в аквитано-провансальской традиции отмечены исключительной гибкостью и художественным совершенством. Именно в связи с южнофранцузскими песнопениями возник термин «классический троп», введеный Б. Штебляйном [56]. «Классическим» является здесь композиционное, мелодическое и ладовое соотношение тропа и антифона.

Само собой разумеется, что тропы должны были петься в том же ладу (модусе), что и интроиты: в противном случае они не могли бы чередоваться друг с другом в перекличке солиста и хора. Однако сходство псалмодического и гимнографического песнопений в аквитанской рукописи не ограничивается лишь ладовой тождественностью. В некоторых случаях налицо буквальное совпадение наиболее существенных — в формообразующем смысле — оборотов.

Обратимся к тропу «Quem nasci mundo», сопровождающему рождественский интроит «Puer natus est» (пример 5). Именно в связи с этим песнопением Б. Штебляйном были показаны особенности «классической» разновидности жанра [57]. Антифон разбит на четыре строфы, каждую из которых предваряет троп. Взаимосвязь всех элементов целого во многом обеспечивается мелодическим оборотом $g — d^1$, открывающим как интроит, так

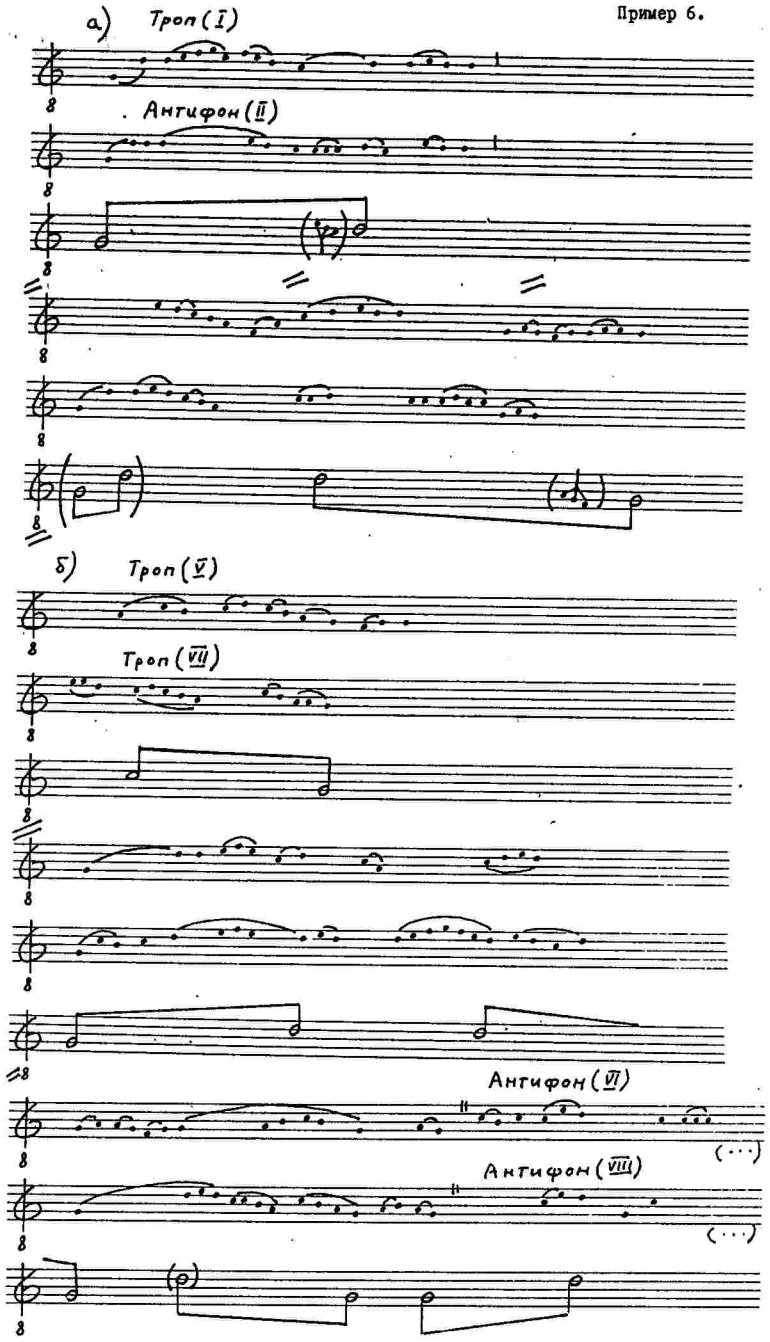
Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Пример 5. Тропы аквитанской традиции к интроиту "Puer natus" (Hc. 9: 8)
Транскрипция: G. Weiss.



и троп. Этот мелодический ход повторяется буквально в третьей строфе тропа (на слове capitis), в варьированном виде — в четвертой строфе тропа (на словах fortis deus) и еще раз там же, но без изменений (на слове omnipotens). Штебляйн отмечает также логическую взаимосвязь каданса второй строфы тропа и начала

Пример 6.



Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

второй строфы антифона. Каноническое песнопение здесь плавно и естественно продолжает мелодию тропа (в примере сохранены приводимые Штебляйном стрелки). Это тем более примечательно, что тропы и антифоны располагались в разных рукописях (первые в тропариях, вторые — в градуалах). Мелодическая связь осуществлена, таким образом, как бы «поверх» невменного текста, непосредственно в певческой практике.

Однако кроме этих явных и ощутимых при первом же прослушивании взаимосвязей, в ансамбле «троп — антифон» могут быть обнаружены дополнительные переклички формул, скрытые за мелизматикой напева. Для того чтобы выявить их, целесообразно проследить модификации исходной квинты и связанных с ней мелодических оборотов. В примере 6 а сопоставлены первые строфы тропа и антифона. Совпадение начальных и кадансовых оборотов, общее направление движения позволяют считать троп вариацией на антифон. Исходная квинта как в прямом, так и в обращенном движении служит основой для интонационного объединения обоих напевов. Предельно ясна модальная структура песнопений (g — финалис, d^1 — реперкусса VII тона, к которому относится интроит): оба полюса квинты развитым образом опеваются, реперкусса в начале, а финалис в кадансовых оборотах. В следующей паре строф инициальная квинта не столь значима, хотя здесь необходимо отметить движение $g \quad a \quad c^1 \quad d^1$ на словах visceribus sacris (троп), варьирующее начало второй строфы антифона ($g \quad a \quad c^1 \quad h \quad d^1$; см. пример 5).

Третья и четвертая пара строф возвращают исходной квинте ее формообразующее значение (см. пример 6 б). Если начальные фразы третьей и четвертой строф тропа основаны на нисходящем движении к финалису, то далее вновь начинает опеваться исходная квинта, причем прослушивается она не только внутри каждой строфы, но и на стыке частей — поверх цезуры между кадансом тропа и началом третьей и четвертой строф антифона.

Стилистическое единство, уравновешенность всех элементов формы дают основание говорить о сознательном следовании гимнографа григорианской модели. Переклички интонаций «на расстоянии», соотнесение их с целым, продуманность архитектоники — позволяют считать его работу глубоко продуманным, целенаправленным актом, в котором творческий аспект сочетался с осознанным следованием традиции.

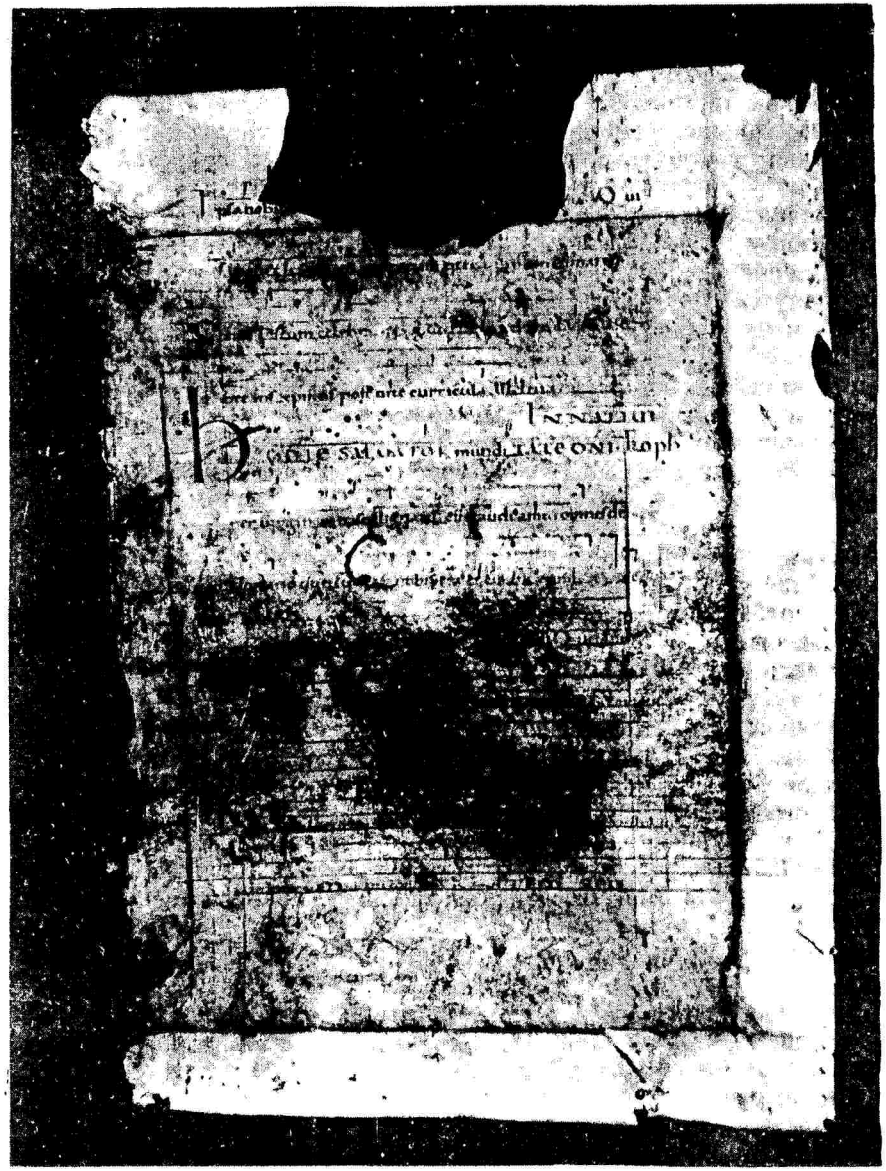
3. О тропах итальянского певческого обихода. Аналогичные методы тропирования можно обнаружить в других певческих традициях, хотя в редких случаях за пределами французского Юга можно встретить столь композиционно завершенные примеры взаимосвязи между тропом и антифоном. И все же в тех немногих памятниках тропирования, которые привлекли внимание исследователей в итальянских певческих книгах, можно встретить аналогичные в композиционном отношении песнопения. Ими, однако, не определяется облик итальянских тропариев. Апеннинский полуостров

в эпоху Средневековья представлял собой подлинную мозаику певческих традиций. Многообразие итальянской хоральной культуры не позволяет охарактеризовать ее сколько-нибудь подробно в рамках настоящего очерка, тем более что изучена она несравненно меньше, чем французская певческая традиция. Предварительно можно говорить о нескольких центрах латинской гимнографии — среди них Нонантола, Пьяченца, Пистойя, Беневенто, Сицилия. Каждый из них был связан с другими региональными школами. Так, например, Сицилия и ряд прилегающих территорий в течение длительного периода были связаны с гимнографией французского Севера (результат норманнского завоевания) [58]. Нонантоланская традиция отмечена несомненно оригинальными чертами [59]. Она более замкнута, хотя в рукописных источниках можно иногда обнаружить следы ее влияния на другие традиции. В частности, в Ленинграде хранится фрагмент центральноитальянского тропария (Архив Ленинградского отделения Института истории АН СССР, Зап.-европ. собр., № 27/622), дополняющий список 53 итальянских рукописей, с тропами (составлен А. Э. Планчартом [60]). Фрагмент можно датировать XII веком. В его составе — рождественский троп, который доныне был известен лишь по рукописям нонантоланского происхождения. Ленинградская рукопись, однако, была переписана южнее: если для кодексов Нонантолы была характерна своя, сугубо оригинальная невменная нотация, то тропарий 27/622 переписан т. н. беневентанскими невмами Центральной Италии (см. иллюстрацию) [61]. Этот же тип нотации характерен для тропариев из Пьяченцы и Пистойи. Он же, хотя и в более развитом виде, встречается в кодексах, созданных в Беневенто, городе, который дал имя этому типу нотного письма.

Беневентанская традиция тропирования заслуживает особого внимания. В рукописях этого региона сохранился крайне своеобразный тип латинского письма, значительно отличающийся от общеевропейского своим крайним архаизмом. Многими архаическими чертами отмечены и песнопения беневентанской литургии в целом [62]. Рукописи с тропами не являются здесь исключением — они включают целый ряд песнопений, не встречающихся за пределами Юга Италии. В отличие от певческих школ других регионов, тропы располагались здесь не в тропариях, но в градуалах, в непосредственном соседстве с каноническими хоралами. Это само по себе говорит об особом статусе гимнографических интерполяций — здесь они рассматривались как равноценный псалмодии круг певческого репертуара.

Сопоставляя мелодический стиль беневентанских песнопений в целом и тропов в частности, можно обнаружить существенную разницу в интонационном облике обоих репертуаров. Для беневентанского мелоса характерно плавное, поступенное движение, преимущественно по секундам, что существенно отличает его от мелодики григорианского хорала, с присущими последнему квар-

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua



Тропы на Рождество в итальянском тропарии XII века.
Архив Ленинградского отделения Института истории АН СССР,
Западноевроп. собр., № 27/622.

товыми и квинтовыми скачками и в целом — со свободным интервальным развитием. Беневентанские тропы довольно часто присоединялись к григорианским интроитам. При этом возникал довольно своеобразный сплав двух традиций. Оригинальность беневентанского мелодического стиля отчетливее видна при сопоставлении тропов из Беневенто с центральноитальянскими мелодиями, сочиненными на те же самые тексты, и более «григорианскими» по своим мелодическим контурам.

В примере 7 цитируются две мелодии тропа «Mulieres» («Mulieribus») — один по градуалу беневентанской Капитулярной библиотеки VI—38, другая же — по рукописи из Капитулярной библиотеки в Пистойе № С 121 в транскрипции А. Э. Планчарта [63]. Оба тропа относятся к интроиту «Resurrexi» и согласованы с ним модально (в обоих тропах совпадают кадансы, при этом они идентичны заключительным формулам строф интроита; см. пример 1). Однако в остальном песнопения самостоятельны. Они независимы от интроита в отношении формы: если мелодия канонического хорала развивается довольно свободно, не обнаруживая тенденции к буквальной повторности элементов (это в целом довольно характерно для раннегригорианской мелодики), то оба тропа сочинены в симметричных структурах, и парная повторность играет существенную роль как внутри каждой строфы, так и в соотношениях между строфами. Что касается текста, то хотя этот аспект проблемы не рассматривается в данной работе, следует вслед за Планчартом отметить, что троп «рассказывает свою собственную историю» [64] и не связан непосредственно с текстом интроита в смысловом отношении.

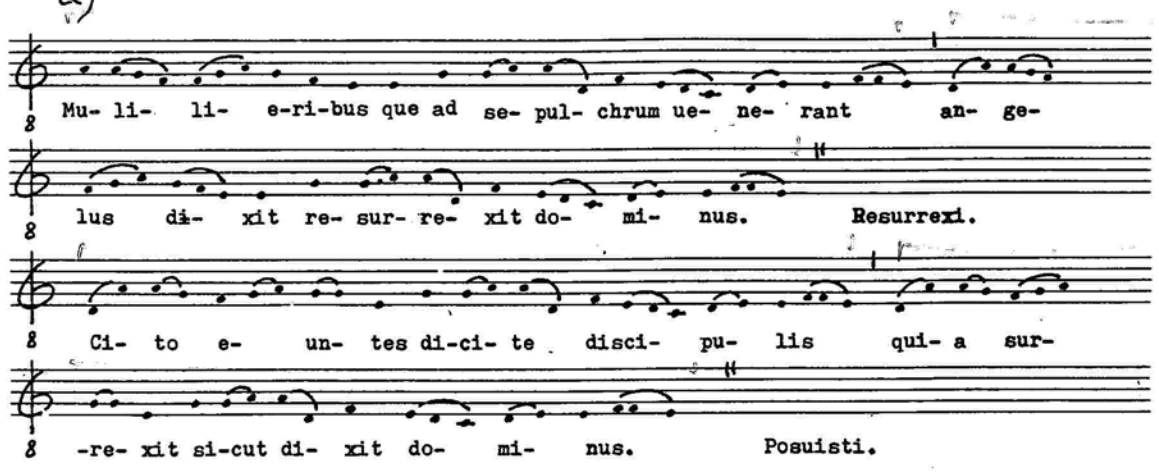
Если сравнить при этом обе мелодии к тексту тропа, то здесь отчетливо видна разница в стиле между южной (беневентанской) версией и мелодией северного — пистойского — манускрипта, более связанной с григорианским мелосом. Беневентанский напев построен как последовательность ниспадающих интонаций в объеме, не превышающем терции или кварты. Его предельно узкий амбитус (всего пять тонов, из которых один — тон *c* встречается крайне редко) — это стилевая характеристика беневентанского пения, с характерным для последнего монотонно-созерцательным колоритом. В песнопении всего два скачка — на терцию в первой строфе и на кварту в последней (в примере 4 отмечено квадратными скобками), причем оба они не имеют самостоятельной формообразующей роли. Достаточно сравнить это песнопение с его интроитом (пример 1), чтобы отметить существенное различие между ними — в каноническом хорале терцовые и квартовые скачки очень важны, они отделяют друг от друга небольшие двух-, трех- и четырехзвучные попевки, придавая интонационному облику интроита подчеркнутую экспрессивность.

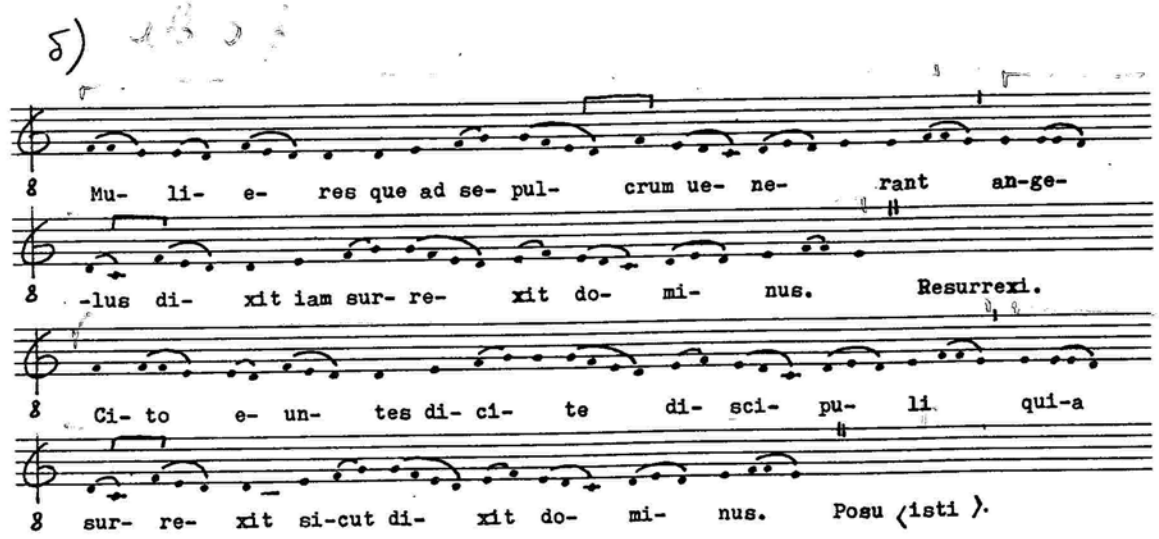
Троп из Пистойи отличается несколько большей свободой в интервальном движении, чем беневентанское песнопение. В нем встречаются более объемные скачки, чем в интроите. Квинта

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

Пример 7. Тропы центральноитальянской (а) и беневентанской (б) традиции к интроиту "Resurrexi"

Транскрипция: A.E. Planchart.





Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

d—a напоминает о стиле аквитанских тропов. Однако если в песнопении «Quem nasci» (пример 5) этот интервал возникает спорадически, то здесь он отмечает формообразующие участки мелодии и повторяется многократно.

Анализ этих песнопений мог бы быть намного более детальным, однако уже приведенных здесь наблюдений достаточно, чтобы сделать вывод о гетерогенности сочетания тропов и интроита. И беневентанский, и пистойский напевы отличаются от канонического хорала в отношении стиля, хотя каждый из них отличается по-разному. Если авторы аквитанских тропов отчетливо следовали григорианской традиции, то здесь налицо тенденция к формированию традиции оригинальной, к закреплению *самостоятельного мелодического стиля.*

Как сочетаются столь различные с точки зрения формы, поэтики, интонационной культуры принципы в корпусе латинской литургической лирики? Понять сосуществование разных принципов тропирования можно лишь в контексте тех перемен, которые переживала в X—XII вв. западноевропейская хоральная традиция в целом. Речь идет о существовании двух типов музыкального искусства, двух способах передачи напева от одной певческой школы другой и от одного поколения другому. Устная и письменная традиции, соотношение которых во многом определяло облик культуры в целом, отразилась и на практике сочинения и пения тропов. Хотя тропы в целом — явление, закрепленное письменно, они соотносимы с устной традицией в полной мере [65], хотя и в разной степени, когда речь идет о разных региональных культурах. Говоря о композиционной уравновешенности аквитанских тропов, мы вправе предполагать постоянное возвращение гимнографа к музыкальной композиции интроита, к разным участкам его мелодической линии. Это предполагает также и взгляд на невменную строку, тем более что в аквитанском регионе она фиксировала прежде всего высотный аспект мелодии. Таким образом, аквитанские тропы более «письменны», чем итальянские песнопения этого жанра. Большая «устность» беневентанских гимнографических опытов проявилась в следовании локальным интонационным нормам, интонированию в привычном, по традиции сохраняемом стиле. Это и приводило к полистилистическому сочетанию с пришедшими с Севера интроитами, основанными на несколько иных мелодических закономерностях. Идея определенных градаций «устного» и «письменного» в различных традициях средневекого церковного пения может послужить толчком к более глубокому осознанию того, что такое средневековое музыкальное мышление и как оно проявляло себя в музыкальной традиции.

Однако у тропов, принадлежащих к различным школам, есть ряд общих черт. Основная из них — закрепленность в литургической структуре и невозможность их существования отдельно от псалмодических песнопений, которые они дополняли. В средневековой словесности есть «жанры-сюзерены» и «жанры-вассалы» [66]. Псалмодия и гимнография литургической монодии также находились между собой в иерархических отношениях. Тропы комментировали содержание ветхозаветных текстов григорианского хорала, подчеркивая их принадлежность к христианской литургической традиции. Они усиливали эстетическое воздействие литургии, украшая ее своей неповторимой поэтической образностью. Огромно их значение в литургии в чисто музыкальном аспекте. Кантор, певший вступительный троп, давал настройку хору. Мелодия тропа очерчивала диапазон напева, заранее выделяя мелодические константы интроита. С этой точки зрения тропы выполняли ту же роль, что и интонационные формулы хорала, собранные в певческих пособиях-тонариях [67]. Не исключено, что именно к этим формулам и восходит сама практика тропирования. Однако этот вопрос, как и целый ряд других проблем истории тропов, требует особого изучения. Изучение тропирования в ладовом, мелодическом, наконец формальном аспекте, позволит яснее определить, что представляла собой раннесредневековая месса как неповторимое художественное целое.

1983; 1988

Данный очерк открывает серию работ, посвященных различным жанрам латинской певческой лирики раннего и высокого Средневековья и объединенных общим названием Hymnologica. Некоторые из последующих статей будут посвящены неизвестным и малоизвестным рукописям, содержащим памятники латинской гимнографии и хранящимся в отечественных рукописных собраниях.

1. См.: *Gelineau T.* Voices and Instruments in Christian Worship. Transl. by C. Howell. L., 1964. P. 91.

2. Термин «обряд» здесь применен в том смысле, в каком он используется в исторической литургике. Имеется в виду самостоятельная литургическая структура, чинопоследование богослужения, характерное для определенного региона и связанное с его культурной традицией. Термин представляет собой перевод латинского ritus и характерен преимущественно для западной научной литературы.

3. Устная традиция средневековой монодии привлекла в последнее время внимание ряда исследователей, среди которых М. Югло, Х. Хукке, Л. Трейтлер и др. О концепции Трейтлера см., в частности, работу И. Г. Лебедевой, опубликованную в данном сборнике.

4. См., напр., классическое исследование: *Dreves G. M.* Aurelius Ambrosius, «der Vater des Kirchengesanges». Freiburg i. B., 1893.

5. Как отмечал П. Ферретти, «существуют три традиционных способа литургического пения псалмов, и отсюда — три системы псалмодии: 1. Система сквозная, или континуальная. 2. Респонсориальная система (т. е. чередование солиста и хора.— *В. К.*). 3. Антифонная, или переменная, система» (чередование двух групп хора или хора и группы солистов; в григорианской традиции антифон может исполняться только хором.— *В. К.*). См. *Ferretti P.* Estetica gregoriana. Roma, 1934. P. 137—138. Большинство григорианских песнопений относится ко второй и третьей группам, в которых используются лишь отдельные стихи псалмов. Обзор текстов основного корпуса хоральных песнопений см. *Apel W.* Gregorian Chant. Bloomington, 1958. P.87—98.

6. См. *Аверинцев С. С.* У истоков поэтической образности византийского искусства // Древнерусское искусство. Проблемы и атрибуции. М., 1977. С. 421—455. Многое из того, что говорится в этой работе об истоках византийской гимно-

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

графии, относится и к латинской традиции. К этому следует добавить, что в тропах часто использовались античные размеры — гекзаметр, сафическая строфа и др.

7. См. *Wagner P.* Einführung in die gregorianischen Melodien. Tl. I. Leipzig, 1910. S. 264—265.

8. См. библиографию основных исследований: *Steiner R.* Trope (I) // NGDMM. Vol. 19. P. 184—187. Ряд исследований, вышедших после 1980 г., перечислен в изданиях CT 3, CT 4, CT 5, CT 6 (см. примеч. 20).

9. См. *Andrieu M.* Les Ordines Romani du haut Moyen Âge. Vol. 1—6. Louvain, 1931—1962.

10. *Apel W.* Gregorian Chant... P. 189—190.

11. Пример приводится по изданию: *Weiss G.* Introitus-Tropen I. Kassel etc., 1970. S. 240 u. a. (Monumenta Monodica Medii Aevi; Bd. 3).

12. *Odelman E.* Comment a-t-on appelé les tropes? // Cahiers de civilisation médiévale. 1975. Vol. 18. P. 15—36.

13. Именно филологам прошлого столетия принадлежит приоритет в изучении гимнографического творчества Средневековья. Об аналогичном положении вещей в изучении античной и византийской музыкальной культуры см. *Герцман Е. В., Монахова С. Е.* Об актуальных проблемах изучения ладовых особенностей византийской музыки // Византийский временник. 1980. Т. 43. С. 230, 240.

14. *Gautier L.* Histoire de la poesie liturgique au Moyen Âge. Les Tropes, I. P., 1886. P. 1.

15. См. предисловие к 47 тому антологии: Analecta Hymnica Medii Aevi. Hrsg. von G. M. Dreves, C. Blume, H. M. Bannister. Bd. 1—55. Leipzig. 1886—1922.

16. *Ottosen K.* La problematique de l'édition des textes liturgiques latins // Classica et Mediaevalia F. Blatt septuagenario dedicata. Copenhague, 1973. P. 541—556.

17. *Wagner P.* Einführung in die gregorianischen Melodien. Tl. I. S. 277—278.

18. *Handschin J.* Trope, Sequence and Conductus // New Oxford History of Music. Vol. 2. L. etc., 1954. P. 148.

19. *Stäblein B.* Die Unterlegung von Texten unter Melismen. Tropus, Sequenz und andere Formen // International Musicological Society. Report of the 8th Congress (N. Y., 1961). Vol. 1. Kassel etc. 1962. P. 12—29.

20. Издание, задуманное как критическая публикация и текста и музыки всех сохранившихся тропов, осуществляется тем не менее как сугубо филологическая серия, где лишь в незначительной степени привлечен аппарат музыкознания. В настоящее время в Стокгольме выпущено несколько томов корпуса, где материал сгруппирован по жанрам и календарным циклам: CT 1: Tropes du propre de la messe, I. Cycle de Noël. Sous la dir. de R. Jonsson. Stockholm, 1975 (SLS; Vol. 21); CT 2: Prosules de la messe. I Ed. par O. Marcusson. Stockholm, 1976 (SLS; Vol. 22); CT 3: Tropes du propre de la messe 2: Cycle de Paques. Ed. G. Björkvall, G. Iverssen, R. Jonsson. Stockholm, 1982 (SLS; Vol. 26); CT 4: Tropes de l'Agnus Dei. Ed. par G. Iverssen. Stockholm, 1980 (SLS; Vol. 26); CT 5: Les deux tropaires d'Apt Mss. 17 et 18. Ed. G. Bjorkvall. Stockholm, 1986 (SLS; Vol. 32); CT 6: Prosules de la messe 2. Ed. par E. Odelman. Stockholm, 1986 (SLS; Vol. 31). Исследовательская группа «Корпуса тропов» регулярно проводит международные конференции с привлечением музыковедов, искусствоведов, теологов. Таким образом, постепенно создаются предпосылки для комплексного изучения проблемы.

21. См. исследовательский отчет руководителя издания Ритвы Йонссон: *Jonsson R.* Corpus Troporum // Journal of the Plainsong and Mediaeval Music Society. 1978. Vol. 1. P. 98—115.

22. Предшествует лишь условно: у нас нет данных о том, что сочинялось раньше — текст или напев. Но мелодия в этом случае не самостоятельна и не исполняется, если канонический хорал поется без тропов.

23. Т. е. к мелодии, органически включенной в григорианское песнопение. Подтекстовки мелодических тропов — это особое явление.

24. См. *Stäblein B.* Tropus // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Bd. 13. Kassel, 1966. Sp. 1519—1525. Как отмечала Р. Йонссон, проблема «определения „что такое троп" — одна из постоянно возникающих трудностей. Ни один

из публикаторов тропов не рассматривал этой проблемы достаточно тщательно и не сформулировал ответа. В настоящее время мне представляется, что здесь нет какого-либо вполне удовлетворяющего решения». См. *Jonsson R.* Corpus Troporum... P. 101.

25. *Evans P.* Some Reflections on the Origin of the Trope // JAMS. 1961. Vol. 14. P. 119—130.

26. *Evans P.* Early Trope Repertory of St. Martial de Limoges. Princeton, 1970.

27. Полемизируя с Хандшином и некоторыми другими авторами, считавшими секвенцию разновидностью тропа, Эванс, в частности, отмечает: «Ни один из сохранившихся средневековых тропариев (об этом типе рукописной книги вкратце см. дальше.— *В. К.*) никогда не определяет секвенцию как вид тропа. Это всего лишь современное предположение, основанное на отказе от строго средневековой терминологии» (*Evans P.* Early Trope Repertory... P. 2)

28. *Crocker R.* The Troping Hypothesis // MQ. 1966. Vol. 52. P. 183—203.

29. Ibid. P. 184.

30. См. Analecta Hymnica Medii Aevi. Bd. 47. S. 7—8.

31. Laudes — «хваления». Так называлась также одна из служб суточного круга, следовавшая вслед за Утреней. Использование этого термина в качестве жанрового обозначения всегда требует определенных уточнений.

32. См., напр., *Chailley J.* L'école musicale de St. Martial de Limoges jusqu'à à la fin du XI[e] siècle. P., 1960.

33. Границы этой области в общем укладываются в пределы т. н. Окситании — региона распространения провансальского, или окситанского языка (о различных его названиях см. *Мейлах М. Б.* Язык трубадуров. М., 1975. С. 13 и далее).

34. Аквитания и Прованс сыграли, в частности, огромную роль в развитии профессионального многоголосия, не говоря уже о светской песне на народном языке.

35. См. примеч. 11.

36. *Schubiger A.* Die Sängerschule St. Gallens von 8. bis 12. Jahrhundert. Einsiedeln, 1858.

37. См., в частности: *Карцовник В. Г.* О невменной нотации раннего Средневековья // Эволюционные процессы музыкального мышления. Л., 1986. С. 21—41.

38. Приоритет в его изучении принадлежит У. Фриру: *Frere W.* The Winchester Troper. L., 1894.

39. *Evans P.* Some Reflection on the Origin of the Trope... P. 119.

40. CT 1. S. p.

41. Подробнее см. *Planchart A. E.* The Transmission of Medieval Chant // Music in Medieval and Early Modern Europe Ed. J. Fenlon. L., 1981. P. 352—353.

42. *Planchart A. E.* The Repertory of Tropes in Winchester. Vol. 1—2. Princeton, 1977.

43. Большинство рукописей этого типа каталогизировано: *Husmann H.* Tropen- und Sequenzhandschriften. München etc., 1964 (RISM; Bd. V[1]).

44. Это один из древнейших памятников санкт-галленского невменного письма. См. факсимиле: Paléographie musicale. Vol. 2—3. Solesmes, 1891—1893. Pl. 109.

45. Тропы цитируются по факсимиле, приведенном в статье: *Weaklend R.* The Beginning of Troping // MQ. 1958. Vol. 54. P. 477—488.

46. Ibid. P. 480.

47. См. *Handschin J.* Trope, Sequence, and Conductus... P. 166—167.

48. См. факсимильное воспроизведение кодекса: Paléographie musicale. Vol. 1. Solesmes, 1889.

49. См. об этом далее, в разделе, посвященном тропам южнофранцузских рукописей.

50. См. *Weaklend R.* The Beginning of Troping... P. 488.

51. См. *Evans P.* Some Reflections on the Origin of the Trope... P. 123—126.

52. См. обзор источников, приводимый Б. Штебляйном: *Stäblein B.* Die Unterlegung von Texten unter Melismen... S. 15—20.

53. См. *Huglo M.* Aux origines des tropes d'interpolation. Le trope méloforme d'introit // Revue de musicologie. 1978. Vol. 64. P. 5—54.

Файл скачан с Неофициального сайта Харьковской консерватории
http://konsa.kharkov.ua

54. См. *Evans P.* Some Reflections on the Origin of the Trope... P. 127.
55. *Husmann H.* Sinn und Wesen der Tropen veranschaulicht an den Introitustropen des Weihnachtfestes // AfMw. 1959. Bd. 16. S. 135.
56. *Stäblein B.* Zum Verstandnis des «klassischen» Tropus // AM. 1963. Bd. 35. S: 84—95.
57. Ibid. Bsp. 5. О. S. Штебляйн приводит песнопения по материалам зимнего семинара 1960/1961 г. в Нюрнбергском университете. Троп впоследствии был издан Г. Вайссом (см. примеч. 11).
58. *Hiley D.* Quanto c'è di normanno nei tropari siculo-normanni? // Rivista Italiana di Musicologia. 1983. Vol. 18. P. 3—28.
59. См. факсимильное издание одного из важнейших источников: *Vecchi J.* Troparium Sequentiarium Nonantulanum. Modena, 1955.
60. *Planchart A. E.* Italian Tropes // Mosaic. 1985. Vol. 18. P. 16. А. Э. Планчартом и Дж. Бо готовится к изданию десятитомный корпус тропов итальянского происхождения.
61. Несколько более подробно об этом фрагменте см. в готовящемся к печати сообщении: *Kartsovnik V.* New Italian Neumatic Fragments, i. p. Исследование, посвященное этому источнику, может быть, однако, завершено лишь после проведения специальной фотосъемки: рукопись в течение долгого времени служила в качестве защитного листа старопечатной книги или более поздней рукописи и находится в плохом состоянии.
62. *Schlager K.* Beneventan Rite, of the Music // NGDMM. Vol. 2. P. 482—484; *Huglo M.* L'ancien chant Bénéventain // Ecclesia Orans. 1985. Vol. 2. P. 265—293.
63. *Planchart A. E.* About Tropes // Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft, N. F. 1982. Bd. 2. S. 132—133.
64. Ibid. P. 135.
65. *Treitler L.* Observations on the Transmission of Some Aquitanian Tropes // Forum Musicologicum. 1982. Bd. 3. S. 11—60. См. также примеч. 3.
66. *Лихачев Д. С.* Поэтика древнерусской литературы. Изд. 3-е. М., 1979. С. 59.
67. См.: *Steiner R.* Trope (I). P. 177.

V. G. Kartsovnik. Hymnologica I. The Introit Tropes in the History of Western Medieval Chant.

SUMMARY

This article opens the set of author's essays dedicated to several genres and forms of Latin medieval hymnography. Among the chant genres, the introit tropes are especially important, being in fact the first known pinnacle of Western creation in the field of musical composition. The survey of term definitions and of theories of the trope origin is given. The author analyzes the interrelation between tropes and introit antiphons. The connection of them is of ierarchical type («genres-vassals» and «genres-suzerains», according to D. Lihachev's theory of genre groups in medieval literature). The strong trope-introite melodic similarity can be observed even in the chants written in unheigheted neums, for instance, in the «meloform» tropes of the Ms. Vienna, Nat. Bibl. 1609. Investigating the oral traits in trope settings the author introduces the idea of «orality's degrees» in several local traditions. Thus the «makeshift» Beneventan tropes are «more oral» than the artificially perfect chants of Occitanian origin, which depend more on compositional plan and motivic elaboration.